

Borges: la narración literaria y el cine

Carlos DÁMASO MARTÍNEZ

Maestría de Crítica y Difusión de las Artes
Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA)

Abstract

This paper focuses on the relationship that the literary work of Jorge Luis Borges establishes with films: first of all, by outlining the influence of contemporary cinematography on his narratives; and then, studying the reviews of several contemporary films that the author published in *Sur* between 1931 and 1945. Borges has also written the script of *Invasión* (1969) directed by Hugo Santiago, and many of his tales have been the object of filmic transpositions or adaptations.

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar las diferentes relaciones de la obra literaria de Borges con el cine. Por una parte la influencia del lenguaje cinematográfico en la narrativa de este escritor. Examinar en este sentido cómo el modelo del cine de su época está presente en su poética ficcional. Por otra considerar las críticas más representativas que Borges escribió sobre distintas películas en la revista *Sur* entre 1931 y 1945, contemplando su fascinación por el lenguaje del cine y a su vez como se sirve de sus convicciones estéticas ficcionales para construir una mirada crítica coherente. Completan este ensayo crítico la actividad de Borges como guionista de algunas películas, especialmente *Invasión* (1969) de Hugo Santiago y una referencia a las diversas y numerosas transposiciones de relatos de Borges al lenguaje fílmico.

Cuando Jorge Luis Borges en la *Antología de la literatura fantástica*, que publicó en 1940 con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, decía en la breve nota donde consignaba sus datos biográficos que escribía “en vano argumentos para el cine”, no sólo ejercitaba una de sus acostumbradas ironías, sino que expresaba su entusiasmo por el cine y sus imposibilidades en ese momento frente a este modo de expresión artística.

Hacia esa época el interés por el llamado séptimo arte se había generalizado entre los escritores argentinos y era significativa la relación que comenzaba a darse entre estos dos lenguajes artísticos. Por cierto, unos años antes Horacio Quiroga había expresado en su narrativa y en las notas críticas sobre algunas películas su pasión por la producción cinematográfica de las primeras décadas del siglo. (Dámaso Martínez, 1997: 15-37). Borges, como también Bioy Casares, va a ser en este sentido un continuador de esa tradición. Su obra literaria pareciera estar traspasada estéticamente por el arte cinematográfico. Tal vez porque, como señala Arnold Hauser, el arte y la literatura de la primera mitad del siglo XX están totalmente influidos por el cine. (1964: 789-1039)

Son conocidas las referencias que el propio Borges realiza en sus ensayos sobre las películas del director Josef von Sternberg hacia 1930, sus críticas sobre cine en *Sur* (1931-1945) y su experiencia como guionista en *Los orilleros* (1949) y *El paraíso de los creyentes* (1950), con la colaboración de Bioy Casares, y más tarde en *Invasión* (1969), con Hugo Santiago. Además hay que considerar la adaptación de sus cuentos al cine realizada por distintos guionistas y directores y las numerosas referencias episódicas a su obra en films de realizadores de la jerarquía de Alain Resnais y Jean Luc Godard. Probablemente el título del ya clásico libro de Edgardo Cozarinsky resume esta múltiple relación de Borges con el séptimo arte: *Borges en/y/ sobre Cine* (1981).

EL CINE COMO MODELO NARRATIVO

En el prólogo a la primera edición (1935) de *Historia universal de la infamia*, Borges reconocía la influencia de las películas de Josef von Sternberg en la escritura de sus “ejercicios de prosa narrativa”, como él denominaba a los textos que reunía en el libro. El cine es colocado en esa instancia a la misma altura que la influencia de otros escritores como Chesterton, Stevenson y Evaristo Carriego. Borges se refiere a esas influencias diciendo que “abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas.”(1975: 7). Evidentemente descubre por esa época en el cine procedimientos de representación visual que son propios de este arte, pese a que puede también distinguir una similitud con la obra de los escritores que menciona. Digamos que Borges encuentra en el lenguaje cinematográfico de los films de esos momentos, y especialmente en las películas de los directores que admira, un modelo narrativo que le fascina y adopta en la construcción de sus relatos. Esto le permite también diferenciarse de las formas de representación de la narrativa tradicional y por cierto renovar esa tradición. En cuanto a “las enumeraciones dispares”, podríamos decir, como lo señala Cozarinsky (1981: 25-26), que Borges las reconoce ya como una figura retórica de la poesía, pero le fascina descubrir una semejanza con el montaje cinematográfico. El montaje paralelo y el montaje de atracción usados por el lenguaje del cine son fundamentales para su poética narrativa. Por lo tanto la relación de continuidad y discontinuidad, como la posibilidad de reducir la vida de un hombre “a dos o tres escenas” que el montaje establece en el cine van a ser abordados por Borges en algunos de sus ensayos y relatos de ficción. Un caso paradigmático dentro de su obra es la larga enumeración caótica que encontramos en su cuento “El Aleph”. Es una enumeración puramente visual, marcada por el uso anafórico del “vi”. Las últimas líneas de este fragmento son reveladoras de este carácter visual y de la ilusión de simultaneidad y totalidad que producen las imágenes reflejadas:

(...) vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mi vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos había visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (1963:163)

Cuando Borges valora y asimila estos “procedimientos narrativos” del nuevo arte descubre también el principio constructivo de la imagen cinematográfica, descubre que es esa figura retórica llamada sinécdoque, que en el lenguaje verbal implica mencionar una parte del todo y en el cine implica hacer visible en la pantalla una parte del todo. Sin duda a Borges le fascina del relato fílmico esa posibilidad que tiene de narrar combinando lo visible y lo que no puede verse pero que se sabe presente fuera del cuadro. En su ensayo “El arte narrativo y la magia” reflexiona sobre la lógica narrativa de la novela moderna y encuentra que su causalidad no responde a la racionalidad del “mundo real” sino al de la magia. Y esa concatenación de un orden mágico, a la que califica de “lúcida y atávica”, la encuentra en las novelas de aventuras, en “el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados –ídola– de Joan Crawford y que las ciudades releen.” (1969:88). A su vez, en su ensayo “La postulación de la realidad”, publicado en *Discusión*, Borges encuentra entre las formas de representar de un modo más complejo la “realidad” a “las rigurosas novelas imaginativas de Wells”, a “las exasperadamente verosímiles de Daniel Defoe” y de nuevo vuelve a mencionar las películas de Sternberg, llamándolas en esta ocasión “novelas cinematográficas.” (1969: 73).

Borges detecta en el lenguaje de las películas de Hollywood también la conformación de varios géneros cinematográficos. Le interesa el carácter épico de algunos films de Josef von Sternberg, especialmente en las variantes del western, y la atmósfera y las convenciones del film de gangsters, este último género quizá podría tenerse en cuenta como un indicio de su interés por el relato policial. En la ya citada *Historia universal de la infamia*, se destaca la narración que tiene como protagonista a Bill Harrigan alias Billy The Kid. Borges traza aquí con ironía y ribetes paródicos una síntesis biográfica de un personaje que pertenece a la leyenda y el mito en la zona de Arizona y Nuevo México. Lo describe como “el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistoletazos que aturden el desierto, el enemigo de balas invisibles que matan a distancia, como una magia” (1975: 65). El perfil que Borges traza de este personaje legendario es el de un cruel y desmesurado pandillero que ha nacido en un “conventillo subterráneo de Nueva York”, el mismo que luego será un célebre pistolero del Oeste que entre sus muertos no cuenta a los mexicanos, porque los desprecia como a los negros de su ciudad natal. El tema del “culto al coraje”, tan recurrente en Borges y expresado en sus relatos en torno a la figura del gaucho y del compadrito orillero de comienzos del siglo XX –y caracterizado por la crítica sobre sus primeros ensayos y libros de poesía como “neocriollismo de vanguardia”– aparece en su especificidad encarnado en la figura del evocado Billy The Kid.

En el mismo libro Borges incluye a “Hombre de esquina rosada”, y en el ya mencionado prólogo lo presenta como un cuento donde, a semejanza del cine de Sternberg, “rige lo visual”. Podría pensarse que Borges no sólo adapta procedimientos narrativos del cine sino que busca hacer confluír sus obsesiones temáticas, cierta atracción por la violencia de cuchilleros y duelos criollos, con la violencia contenida en las claves de los dos géneros cinematográficos mencionados.

Borges parece ver en esas representaciones fuertemente codificadas un reflejo del mundo de sus propias narraciones. En el cuento “La espera” publicado en su libro de ficciones *El Aleph* (1963), la historia de un ajuste de cuentas entre gangsters criollos es el tema central. El título alude a la espera que vive un delincuente rioplatense que ha huido de Uruguay y se refugia en una pensión del barrio del Once de Buenos Aires. Para aliviar su angustia el protagonista, que ha tomado el nombre de su supuesto asesino, va al cine y ve películas en las que se narran, como dice Borges, “historias del hampa”, historias, como agrega, que “sin duda, incluían errores”, e “imágenes que también lo era de su vida anterior.” (1963: 139). Este aspecto y otros rasgos de la construcción del relato permiten relacionarlo con el cuento “Los asesinos” de Ernest Hemingway, en el sentido de que este relato narra también una historia de ajuste de cuentas entre mafiosos de otra ciudad, de otro ámbito, con la diferencia de que cuenta la historia desde el punto de vista de los asesinos y no de quien los espera como sucede en el relato de Borges.

BORGES CRÍTICO DE CINE

Las notas críticas sobre cine publicadas por Borges en la revista *Sur* a lo largo de más de diez años expresan sin duda con coherencia la importancia que tiene el lenguaje cinematográfico para este escritor. A su vez, puede observarse que esos textos revelan la existencia de un doble movimiento en la mirada crítica del autor de “El Aleph”, fundamentalmente en cuanto a la elección y el comentario de los filmes que examina. Por una parte expresa el asombro respecto a los procedimientos narrativos que el cine despliega en tanto lenguaje audio visual, y por otra, puede constatar cómo Borges imprime en la lectura de esos films sus preferencias estéticas y literarias.

Entre las primeras notas críticas de *Sur*, Borges comenta *El asesino Karamazoff* (1939) del director Fedor Ozep y destaca la originalidad del film señalando que ha eludido “los aclamados y vigentes errores de la producción alemana”, las características del cine soviético. Califica a su estilo de realismo “puramente alucinatorio”. Valorándola como una buena película la compara en ese sentido con *Los muelles de Nueva York* (1928), de Josef von Sternberg. Pero lo más interesante de su comentario es cuando advierte que no ha leído el libro de Dostoievsky, lo que le permite realizar una interpretación crítica centrada en la autonomía estética del cine. En otras palabras, Borges rechaza aquí la idea de juzgar un film como una mera “adaptación” de una obra literaria, en el sentido de apreciar el valor de la película en tanto sea o no fiel al relato literario que se ha “adaptado” y allana el camino para considerar el carácter de “traducción” o “transposición” de un lenguaje artístico a otro y valorar la autonomía estética del cine. (1981: 30-34) ¹.

¹ Todas las citas de los artículos críticos de Borges sobre cine publicados en *Sur* han sido tomados de la reproducción que hace de ellos el libro ya citado de Edgardo Cozarinsky, por lo tanto la indicación de la numeración de las páginas pertenecen a este libro.

Por otra parte, crítica también en este breve texto a *Moroco* (1930), otro film de Sternberg. La película no le gusta pero le interesa lo que llama su “argumento”. De este modo le imprime a su lectura una comparación con un clásico de la literatura argentina del siglo XIX que admira. Es decir, confronta el argumento de este film con el del *Martín Fierro* de José Hernández. Para Borges lo mejor de Sternberg son sus películas donde predomina lo épico. Por eso es que elogia “el goce intelectual que produce *La batida*,” un film anterior del mismo director, de 1928. (1981: 41-43).

En otro comentario Borges vuelve a reflexionar sobre el tema de la adaptación de relatos literarios al cine. Se ocupa en este caso de otro film de Sternberg, *Crimen y castigo* (1935), que se basa en la clásica novela de Dostoievsky. Borges crítica de esta realización del director vienés que filma en Hollywood. Fundamentalmente objeta en este film la simplificación de escenarios y la tipificación de personajes que se da a través de una creciente estandarización del uso del maquillaje y el vestuario, algo propio de la cada vez más sistematizada producción industrial hollywoodense. Al final de este mismo comentario resalta la lograda “adaptación” que hace Hitchcock en *Treinta y nueve escalones* de una novela de John Buchan, una obra considerada menor por la crítica que Borges califica “del todo lánguida” (1981: 35-37).

Son por cierto muchas las películas que Borges comenta en *Sur*. Aquí nos referiremos solamente a algunas, que son quizá las más relevantes para comprender los conceptos estéticos del cine que va a construir en ese doble movimiento conceptual que se observa en su mirada crítica. En “Street Scene” (*Sur*, 1932) da cuenta del impacto que el cine ruso, especialmente el de Sergei Eisenstein, aporta al lenguaje cinematográfico. Se refiere al “montaje soberano”, es decir, al montaje como principio constructivo de este cine ruso de los años veinte, y al montaje por atracción que genera principalmente una imagen de valor metafórico. De todos modos, piensa que el cine soviético no puede competir con el cine de Hollywood que ha desarrollado por esos años “una vasta y compleja literatura ejercitada con desempeño feliz en todos los géneros.” (1981: 35-37) A partir de esta reflexión Borges aprecia la eficacia narrativa del film *Street Scene* (1931) del director King Vidor. En consonancia con este juicio crítico escribe también sobre *El delator* (1935) de John Ford, y se detiene en el análisis del tratamiento de la verosimilitud en la narración. Su crítica sobre esta película se centra en lo que él denomina un exceso de búsqueda de verosimilitud y sin duda expresa su ideal narrativo de la mesura y un rechazo a la representación del realismo tradicional:

Entiendo que el objeto perseguido es la verosimilitud, pero los directores cinematográficos —y los novelistas— suelen olvidar que las muchas justificaciones (y los muchos pormenores circunstanciales) son contraproducentes. La realidad no es vaga, pero sí nuestra percepción de la realidad: de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles. (1981: 38-40)

En otro artículo escrito en *Sur*, “Wells, previsor”, es interesante la distinción que establece entre literatura, guión y realización cinematográfica. H.G Wells participa como guionista de la película *Lo que vendrá* (Inglaterra, 1936), en realidad realiza una adaptación de su propia novela *The shape of things to come*. Borges en este comentario

crítica la segunda parte del film y abunda en ejemplos de las dificultades que existen cuando se intenta realizar una correspondencia entre los enunciados verbales de la novela y su transposición al lenguaje de la imagen en movimiento. (1981: 46-48).

Al considerar en otra reseña el film *De regreso*, de James Wale, basado en la “adaptación” de la novela del mismo título de Erich Maria Remarque, el autor de *Ficciones* critica el modo en que esta película refiere una visión pacifista. (1981: 63-65). Para argumentar su opinión recurre otra vez al *Martín Fierro* de José Hernández, obra a la que considera un ejemplo paradigmático de un poema antibélico. Nuevamente la literatura es su parámetro estético para examinar críticamente una obra cinematográfica. Este eje conceptual, como hemos señalado, se reitera a lo largo de casi todos los comentarios publicados en la revista que dirige Victoria Ocampo. Cabe agregar también que entre estos textos críticos sobre películas de esa época publicados en *Sur* son interesantes las apreciaciones y los elogios que Borges realiza sobre dos films memorables de ese momento. Por una parte, dentro de la producción del cine argentino, la película *Prisioneros de la tierra* (1935), de Mario Soffici, uno de los mejores realizadores de esos años, basada en relatos de Horacio Quiroga (1981: 66-67) Por otra, el breve y lúcido análisis de *El ciudadano* (1941) de Orson Welles. (1981: 68-70).

Una lectura cronológica de este conjunto de textos críticos, digamos del Borges crítico de cine, nos permite también observar cómo su autor se va decepcionando de ciertos procedimientos expresivos del cine de Hollywood que, por su ritmo de producción industrial, se vuelven reiterativos y se convierten en simples convenciones formularias. Es evidente que el Borges que se deslumbraba en la década del veinte con los géneros construidos por el cine y que apreciaba como modelos narrativos, comienza a tomar distancia de la rigidez y las repeticiones de sus claves. Por ejemplo, el análisis que hace de *La extraña pasajera* (1942) del director Irving Rapper, en la que la protagonista principal es Bette Davis. En ese texto, entre otros juicios, dice: “En efecto, hace muchos años que Hollywood (a semejanza de los trágicos griegos) se atiene a diez o doce argumentos”. (1981: 74-76).

Sin duda, esto es coherente con algunos de los cambios y elecciones estéticas que el Borges narrador realiza en la década del cuarenta cuando escribe y publica relatos como “La muerte y la brújula”, texto paradigmático para apreciar el modo en que Borges trabaja con el género policial, y para observar cómo modifica sus convenciones, en el sentido de que realiza inversiones y procedimientos paródicos. Obviamente, hoy sabemos —y la crítica se ha ocupado en destacarlo— cómo Borges en esa elección alcanza a renovar la narrativa argentina de esos años, y se convierte en el iniciador de una tradición no sólo dentro del relato policial, sino también dentro de su modalidad literaria de traspasar las fronteras de los géneros. No obstante, cabe destacar que Borges sigue conservando en esta nueva etapa de su obra narrativa el gusto por las historias bien construidas, por los buenos argumentos que él reconoce como una de las mejores influencias del cine.

BORGES GUIONISTA

En los comienzos de la década de 1940, los intentos de Borges de escribir historias para el cine, efectivamente –como él lo señalaba– no pasaban de ser vanos intentos. Sobre todo en un momento especialmente fecundo para el cine argentino, cuando ya se destacaban directores como Leopoldo Torres Ríos, Mario Soffici, Lucas Demare y se habían asentado las bases de una industria a partir de la creación de productoras y estudios cinematográficos como *Argentina Sono Film* y *Lumiton* en 1933.

Uno de los primeros malogros de Borges es el guión titulado *Suburbio* que escribe con Petit de Murat y que nunca llegó a filmarse. (Martino: 1993: 23-26). En esa línea de proyectos incumplidos están también los guiones que produce en sociedad con Adolfo Bioy Casares: *Pago Chico* (1943, sobre la novela de Roberto J. Payró), *Hombre de la esquina rosada* (1948) y los ya mencionados *Los orilleros* (1949) y *El paraíso de los creyentes* (1950). De esta serie de proyectos el menos conocido es el de *Pago Chico*, elección que sorprende por la escasa afinidad estética que estos escritores han manifestado respecto de Payró. Rastreando la prensa de la época, Daniel Martino encuentra un artículo publicado en *La Nación*² en el que se informa que “bajo la vigilancia de Hugo Mac Dougall, trabaja en la adaptación de *Pago Chico*, (...) un equipo de escritores constituido por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou y Eduardo Mallea” y que el director de la película será Antonio Momplet. (1993: 12-15)³. La frustración de este proyecto cinematográfico, según Adolfo Bioy Casares, se debió a razones políticas. “Cuando descubrimos –rememora el autor de *La invención de Morel*– que había que modificar el final del film de modo de adular al gobierno, no volvimos a las reuniones”. “(...) querían –agrega– que los entuertos de la administración municipal de *Pago Chico* fueran arreglados por el ejército que venía a poner orden.”⁴. Tales exigencias provenían obviamente de las altas esferas del gobierno militar instaurado en Argentina por el golpe de junio de 1943.

En cuanto al guión de *Hombre de la esquina rosada* hay también referencias periodísticas de esos años. El interés de Borges por ver este cuento en el cine se concretará en 1962, cuando René Mugica lo lleva a la pantalla. Después de haber autorizado su adaptación Borges juzgó el film con reticencias.

Tales fracasos singulares como escritor de guiones durante los comienzos de la década del cuarenta se harán frecuentes a partir de 1946 con la hegemonía oficial del cine argentino, inscripto en la política cultural del gobierno peronista, cuyas medidas favorecen, por medio del otorgamiento de créditos, un cine híbrido, en el que predominan géneros como la comedia rosa y el melodrama comercial, según lo explicita José Agustín Mahieu. (1966: 36-38). Sólo en los años 50 y de un modo más intenso en los 60, los vínculos entre la ficción literaria y el relato cinematográfico se

² Diario *La Nación*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1943.

³Daniel Martino (1993), “Magias parciales de *Pago Chico*”, en *Film*, No. 1, mayo abril de 1993 (pp. 12-15).

⁴Carta y reportaje de Adolfo Bioy Casares, citado en el artículo de Daniel Martino (1993). pp. 12-15.

establecerán más estrechamente y en una dimensión de índole estética más deliberada. Esta relación puede ser caracterizada por la irrupción de una visión crítica y la apertura de un horizonte de rupturas estéticas que se dan tanto en la literatura como en el cine. Y en ese proceso la participación de Borges será muy significativa.

Nadie negaría hoy la especificidad expresiva y la autonomía estética del cine, respecto a la literatura de ficción. Obviamente, Borges la concebía así. Como lo hemos señalado había comprendido muy bien que el cine –en sus distintas tendencias y géneros– tanto como la novela o el cuento, es un discurso y una construcción narrativa. Por su parte, Leopoldo Torre Nilsson (1924–1978) es uno de los realizadores cinematográficos que mayor conciencia tuvo de la función narrativa del cine y de sus relaciones –en tanto relato– con la literatura de ficción. No sólo escribió sus guiones con la novelista Beatriz Guido –y entre ellos, varios son transposiciones de algunas novelas de esta escritora–, sino que ha sido el director que más se interesó por la narrativa argentina como fuente o motivación de su estética fílmica. Esta doble atracción por la narrativa literaria y por la imagen marca tal vez toda su obra cinematográfica y es transparente en las reflexiones que expresó sobre su trabajo creativo. “El cineasta debe ser un novelista –dice Torre Nilsson–. Cada vez más el cineasta será un novelista y el novelista un cineasta, en la medida que tenga algo que narrar.” (Martín, 1993: 87).

En 1954, Leopoldo Torre Nilsson elige realizar una adaptación cinematográfica del cuento “Emma Zunz” de Borges. La película se conocerá con el título *Días de odio*. Fue una experiencia también frustrada para Borges, quien a pesar de haber participado en la escritura del guión –y no retirar la inclusión de su nombre en los créditos– nunca estuvo conforme con este film. Para Torre Nilsson tampoco esta incursión cinematográfica fue un éxito en el sentido de haber logrado una resolución adecuada. Si se observa en detalle el film se advierte la dispersión que genera el hecho de que el cuento daba para un cortometraje y el film fuera un largo.

Por otra parte, durante los 60, la adaptación de “Hombre de la esquina rosada”, que René Mugica llevó a la pantalla en 1962, no produjo una película que conformara, como decíamos, plenamente a Borges y a la crítica cinematográfica especializada. El cuento posterior, “Historia de Rosendo Juárez”, que Borges publica en *El informe de Brodie* (1970) podría leerse como una respuesta de Borges a la interpretación que Mugica formuló en la película. Si se analiza la versión de Mugica sorprende la elección de un marco histórico preciso –las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910– lo que revela cierta tendencia costumbrista –y de un gesto picaresco en la marcación del actor Walter Vidarte–, rasgos que no se advierte en el cuento de Borges⁵. El neocriollismo borgeano que sí atraviesa el texto literario –y es propio de la etapa estético-ideológica de Borges hacia 1920–, se acentúa en la adaptación de Mugica y da

⁵En el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, (originariamente una conferencia dictada en 1950, publicada como artículo en *Discusión*, Buenos Aires, reedición de 1964, pp. 151-162), Borges argumenta contra las variantes del nacionalismo cultural y expresa su elección estética en la representación de la ciudad de Buenos Aires en “La muerte y la brújula” (cuento publicado en *Ficciones*, edición utilizada: Madrid, Alianza, 1971, pp. 147-160).

como resultado un hipercostumbrismo o un hipercriollismo próximo a una estética más complaciente con los lineamientos constructivos del cine más comercial de esa época. Por otra parte, la presencia de un personaje como el ciego y el clima de presunciones y videncias en los personajes femeninos, se acercan a una poética que entraría en boga con el boom literario latinoamericano, a la que algunos críticos han denominado “realismo mágico”.

Pero Borges no seguirá buscando en vano. Sus deseos de escribir para el cine y los de algunos directores de apoyarse en la narrativa argentina se reunirán en *Invasión*, la excepcional película que en 1969 dirigió Hugo Santiago, con argumento de Bioy Casares y Borges, y con la participación de este último en la escritura del guión.

Una superficie de imágenes en movimiento, el sonido confluyendo en esa textura significativa y el reconocimiento de un mundo narrativo que proviene de la literatura, pero que es reconocible no como simple resonancia, sino como parte de esa materialidad cinematográfica es quizás el mejor modo de traducir una narración literaria al lenguaje narrativo del cine. Esta modalidad se logra plenamente en *Invasión*. En otras palabras, una poética literaria —la de Borges— y una poética cinematográfica —la de Santiago, que en gesto original mezcla al cine de Raoul Walsh y el de Robert Bresson— se encuentran en este film.

Invasión es el relato de un enfrentamiento, de una guerra, que elude contar las motivaciones de esos sucesos, lo cual instala una dimensión de ambigüedad propia de lo fantástico, de cierta inquietud enigmática tan característica de las ficciones de Borges.

La elección de una historia de este tipo y de una representación que se aparta de la verosimilitud realista es novedosa en un film argentino de esa época. Por otra parte, todo transcurre en una ciudad llamada *Aquilea*, de carácter imaginario, pero identificable en las imágenes como Buenos Aires; de un modo más contundente, por cierto, que el Buenos Aires “desrealizado” que se reconoce a través de las palabras en “La muerte y la brújula”. En este espacio se libra una batalla entre un particular —y caricaturesco— grupo de hombres contra un ejército de invasores, cuya identidad es marcada por el tono claro de sus vestimentas. A medida que el film avanza se va acentuando una tensión enigmática, no sólo por la ausencia de motivaciones sobre la invasión y la guerra, sino también por el clima violento de persecuciones y muertes propias del relato policial. Está presente, además, la ironía borgeana y cierta dosis de parodia sobre algunos mitos neocriollistas que Borges desarrolló en obras que escribió con Bioy Casares como *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Un personaje central, Don Porfirio, interpretado por el músico Juan Carlos Paz, es una mezcla de Macedonio Fernández e Isidro Parodi⁶.

El film —a la manera de Bresson— es concebido como un texto, lo cual se ve muy claramente en el trabajo que Santiago hace con la banda sonora — una partitura de música y sonidos casi autónoma—, en la construcción de los planos—secuencias y en el uso de la profundidad de campo. A su vez, la elección de luz natural para muchas escenas por

⁶ Santiago incorpora al cine al músico Juan Carlos Paz —un no actor— para interpretar a uno de los personajes principales de *Invasión*, un rasgo acorde también a la elección estética de vanguardia del director.

parte del director de fotografía, Ricardo Aronovich, profundiza la ambigüedad de lo fantástico y el clima de una violencia desconcertante.

La posibilidad de una interpretación o lectura alegórica es rechazada desde el mismo film al especificar el momento en que los hechos ocurren: 1957, como puede leerse a un costado del mapa de *Aquilea*. La “Milonga de Manuel Flores”, de Borges, con música de Aníbal Troilo —casi un montaje de video-clip al ser cantada en una escena— funciona como una metáfora que anticipa el destino y la muerte —a la manera de las invenciones de Borges— de los seis personajes principales.

Curiosamente, a quien vea hoy este film no le será difícil relacionarlo, por los seis personajes y su jefe (Don Porfirio) que configuran su elenco, con la novela *Los siete locos* de Roberto Arlt. Por otra parte, la locura en esta película no es un síntoma psicológico social, de clase, como en el cine de Antín o el de Nilsson, sino que adquiere un rasgo épico propio de la narrativa de Borges. Los siete “locos” de *Invasión* son valientes ciudadanos que se lanzan a la lucha contra un enemigo invasor (totalitario, torturador) en clave no realista.

Otro rasgo proveniente del experimentalismo vanguardista de los sesenta, tanto en la literatura como en el cine, se presenta cuando después que la película parece concluir con la palabra *Fin* en la pantalla, se narra otro final donde se revela la aparición de una resistencia armada que lleva a cabo una nueva generación, la de esos jóvenes que han estado lateralmente presentes a lo largo del film y que responden también a las órdenes de Don Porfirio.

La concepción literaria de Borges y la cinematográfica de Hugo Santiago se reúnen en *Invasión*. Tal vez en esta confluencia se logra ese ideal de Leopoldo Torre Nilsson de que “cada vez más el cineasta será un novelista y el novelista un cineasta”. Perseverante en estas líneas, Hugo Santiago filma unos años después *Los otros* (1973–74), también con guión de Borges en Francia.

Si en 1969 la narrativa fantástica tenía escasos cultores —Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar, entre otros pocos— y desde cánones realistas o neorrealistas era vista como ideológicamente sospechosa de no ser una “literatura comprometida”, en el cine argentino de la década no existía una corriente fantástica equivalente. En este sentido, resulta interesante examinar algunas de las críticas que se publicaron después del estreno en 1969, en modo particular las que expresaron un evidente rechazo a una poética no realista. Gloria Alcorta, que escribe para *La Prensa*, desde Cannes —donde la película de Hugo Santiago se ha proyectado— argumenta contra la estrategia narrativa del film. “Desdichadamente el realizador de *Invasión* —dice— no sabe que las historias misteriosas deben ser contadas con especial claridad para que el espectador logre penetrar en un mundo difícil.” (1969: 30). Evidentemente rechaza la confluencia de la literatura y el cine en *Invasión*. Para la comentarista Borges es muy buen escritor y la película de Santiago es “poco clara”. A la inversa, pero con una ideología artística similar, desde el periódico políticamente progresista de izquierda *Propósitos*, que fundó Leónidas Barleta en 1952, se elogia la película pero no se puede digerir la estética de Borges: se rechaza la ambigüedad de la historia que narra, que tenga el carácter metafísico y algo fantástico propio de la poética narrativa de Borges. (S. Horovits, 1969: 9).

En realidad, ninguna de estas reseñas críticas pudo entender que *Invasión* es un film en el que Borges escribe un guión, el proyecto o plan de una película y no un texto literario o una adaptación de uno de sus relatos. “Se trabajó, desde un principio, de manera cinematográfica –dice Hugo Santiago–. Pero en ningún momento hablamos un lenguaje que no fuera estrictamente cinematográfico.” Y es más, Borges no se sintió como aquel que hacia 1940 decía escribir en vano argumentos para el cine. “Ya que soy uno de los autores –dijo en esta misma nota de *La Nación*– no debo permitirme su elogio. Quiero dejar escrito, sin embargo que *Invasión* no se parece a ningún otro film y que bien puede ser el primer ejemplo de un nuevo género fantástico.”⁷ En esta instancia puede comprenderse de qué modo en el proyecto creativo de Borges finalmente logran combinarse estéticamente en un film el lenguaje de su narrativa literaria y el del cine.

LA PROYECCIÓN CINEMATOGRAFICA DE BORGES

Paradójicamente cuando Borges enceguece de un modo definitivo, su obra y sus vínculos con el cine se convierten en un referente clave en algunos films de directores franceses como Jacques Rivette, Alain Resnais, Robbe-Grillet, Jean Luc Godard y en los comentarios filmicos de la revista *Cahiers du Cinéma*. Para dar cuenta de esta trascendencia de Borges en el mundo de la creación cinematográfica contemporánea sería necesario un estudio especial que excede el espacio y el enfoque de este trabajo. El libro ya citado de Edgardo Cozarinsky realiza también en este aspecto un aporte fundamental.

A manera de síntesis, digamos que entre los numerosos cuentos de Borges llevados al cine se destaca la realización de Bernardo Bertolucci, *La estrategia de la araña* (1969-1970), basada en el relato “Tema del traidor y el héroe”. Además, después de su muerte, la adaptación de sus textos narrativos ha tenido un efecto “dominó”. Entre las numerosas realizaciones producidas en los últimos años no sólo están las que se hicieron sobre sus cuentos aún no filmados, sino que existen nuevas versiones de los ya adaptados al cine, por ejemplo sobre “Emma Zunz” y “La intrusa”⁸. En 1987 Edgardo Cozarinsky filma *Guerreros y cautivos*⁹. Hacia la década del 90, se suma la interesante versión filmica de “El Sur” (1992) llevada a cabo por el director español Carlos Saura¹⁰, la realización de *El Evangelio según Marcos* (1991) de Héctor Olivera¹¹, la película *Death and the Compass* (1992), dirigida por Alex Cox y basada en el cuento “La muerte y la brújula”¹², Se han producido también varios films documentales sobre su

⁷ *Diario La Nación* 18 de octubre de 1969. Cita extraída de la copia existente en el archivo de la Fundación Cinemateca Argentina.

⁸ *Emma Zunz*, dirigida por Benoit Jacquot. Realización para TV. Producción: Francia, 1990. “*La intrusa*”, dirigida por Jaime Chávarri. Producción: España, 1990.

⁹ Adaptación y dirección de Edgardo Cozarinsky. Producción: Argentina-Francia-Suiza, 1987.

¹⁰ *El Sur*, de Carlos Saura. Para TV. Producción: España-Argentina, 1992.

¹¹ *El Evangelio según Marcos*, dirigida por Héctor Olivera, basada en el cuento homónimo de Jorge L. Borges. Para TV. Producción: Argentina, 1991.

¹² Producción: Inglaterra-México-Japón.

vida y obra¹³. Esta dimensión de Borges y el cine es ya en el siglo XXI un signo de la implicación que su obra literaria ha tenido y tiene con el lenguaje cinematográfico, y un indicio de su vigencia en un presente donde la imagen y la palabra se imbrican mutuamente no sólo en el cine, sino también en los nuevos lenguajes creados por los actuales medios de comunicación y sus soportes tecnológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCORTA, GLORIA (1969) “Viéronse en Cannes Invasión de Hugo Santiago y dos filmes ingleses”, Buenos Aires, Diario *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1969, p. 30.
- BORGES, JORGE LUIS (1954): *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1963): *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1969): “El arte narrativo y la magia” en *Discusión*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1969): “La postulación de la realidad” en *Discusión*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1971): “La muerte y la brújula” en *Ficciones*, Madrid: Alianza.
- BORGES, JORGE LUIS (1970): “Historia de Rosendo Juárez”, en *El informe de Brodie*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1931) “Films”, *Sur* No. 3, Buenos Aires, invierno de 1931, en Cozarinsky (1981): *Borges en/y/sobre Cine*, pp. 30-34.
- BORGES, JORGE LUIS (1932): “Stree Scene”, *Sur* No. 5, Buenos Aires, verano de 1932, en Cozarinsky (1981), pp. 35-37.
- BORGES, JORGE LUIS (1935): “El delator”, *Sur* No. 11, Buenos Aires, agosto de 1935, en Cozarinsky (1981), pp. 38-40.
- BORGES, JORGE LUIS (1936): “Wells previsor”, *Sur* No. 26, Buenos Aires, noviembre de 1936, en Cozarinsky (1981), pp. 46-48.
- BORGES, JORGE LUIS (1937): “De regreso”, *Sur* No. 38, Buenos Aires, noviembre de 1937, en Cozarinsky (1981), pp.63-65).
- BORGES, JORGE LUIS (1939); “Prisionero de la tierra”, *Sur* No. 60, Buenos Aires, setiembre de 1939, en Cozarinsky (1981), pp. 66-67.
- BORGES, JORGE LUIS (1941): “Un film abrumador”, *Sur* No. 83, Buenos Aires, agosto de 1941, en Cozarinsky (1981), pp. 68-70.

¹³ Mencionamos solo algunos de estos films. Entre ellos, *Los paseos con Borges*, dirigida por Adolfo García Videla, Producción: Argentina, 1977. *Borges para millones*, dirigida por Ricardo Wullicher. Producción: Argentina, 1978; *Harto The Borges*, dirigida por Eduardo Montes Bradley. Producción: Argentina, 2000

- BORGES, JORGE LUIS (1943): "Dos films", *Sur* No. 103, Buenos Aires, abril de 1943, en Cozarinsky (1981), pp. 74-76.
- BRESCIA, PABLO A. J. (1996): "El cine como precursor: von Sternberg y Borges", *Espacios* No. 17, *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, pp. 64-70.
- COX, ALEX (1992): *Death and the Compass*. Film. Producción: Inglaterra, México, Japón.
- COZARINSKY, EDGARDO (1981): *Borges en/y/sobre Cine*. Madrid: Espiral Ensayo.
- COZARINSKY, EDGARDO (1987): *Guerreros y cautivas*. Film. Producción: Argentina, Francia, Suiza.
- HAUSER, ARNOLD (1964): *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, cap. "Bajo el signo del cine", Madrid: Ediciones Guadarrama.
- HOROVITS, S. (1969): Comentario s/n en *Propósito*, 23 de octubre de 1969. Disponible en Archivo Fundación Cinemateca Argentina.
- MAHIEU, JOSÉ AGUSTÍN (1966): *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- MARTÍN, MÓNICA (1993): *El gran Babsy, biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MARTÍNEZ, CARLOS DÁMASO (1997): Estudio preliminar "El cine y la literatura como una conjunción estética" en Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*. Compilación en colaboración con Gastón Gallo, Buenos Aires: Losada.
- MARTÍNEZ, CARLOS DÁMASO (2002): "Horacio Quiroga: la vigencia de un clásico", *La seducción del relato. Escritos sobre literatura*, Córdoba: Alción Editora.
- MARTINO, DANIEL (1993): "Jorge Luis Borges argumentista", artículo sin firma publicado en la revista *Qué*, Buenos Aires, 28-11-1946, citado en "Magias parciales de *Pago Chico*", *Revista Film*, No.1., pp. 23-26.
- SAURA, CARLOS (1992): *El Sur*. Film para TV. Producción: España, Argentina, 1992.
- OLIVERA, HÉCTOR (1991): *El Evangelio según Marcos*. Film para TV. Producción: Argentina.
- GARCÍA VIDELA, ADOLFO (1997): *Los paseos con Borges*. Film. Producción: Argentina.
- WULLICHER, RICARDO (1978): *Borges para millones*. Film. Producción: Argentina.
- MONTES BRADLEY, EDUARDO (2000): *Harto The Borges*. Film. Producción: Argentina.